

Л. Панова

Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA), США

Еще раз о «Смерти Нерона» М. Кузмина: лабиринт сцеплений и его собачьи тупики

1. ВСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ: ОТ ТОЛСТОГО К КУЗМИНУ И ОБРАТНО

В название статьи вынесено знаменитое место из письма Льва Толстого Николаю Страхову от 3 и 26 апреля 1876 года об устройстве «Анны Карениной»:

Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала <...> [М]ною руководила потребность *собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя*.¹ <Курсив мой. — Л. П.>

Там же на критиков возлагалась задача — путем обнаружения лабиринта, сцепляющего мысли, составить путеводитель по роману:

«...для критики искусства нужны люди, которые <...> руководили бы читателей в том бесконечном *лабиринте сцеплений*, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих *сцеплений*».² <Курсив мой. — Л. П.>

На лабиринт «Анны Карениной» можно посмотреть и с точки зрения упоминаемых в толстовском письме законов: как на способ организации всего повествования.

В толстоведении считается аксиомой, что Толстой написал двойной роман: сюжет вокруг Анны держится традиций французского адюльтерного романа, а сюжет Левина и Кити — английского семейного. Соответственно, в задачи Толстого входило бесшовное соединение этих сюжетов и этих традиций, а лабиринт сцеплений — то, что цементирует повествование, не позволяя ему распасться на части.

Говоря об этой особенности «Анны Карениной», в ее основание положена мысль семейная (заявленная знаменитым зачином о счастливых и несчастливых семьях) и мысль адюльтерная. Вместе они получают самые разные преломления. Прежде всего, в каждой из 8 книг этого двойного романа любовный треугольник Анна–Вронский–Каренин и супружеская пара Левин–Китти поставлены либо в однотипные, либо в противоположные до асимметрии ситуации. Герои семейной и адюльтерной линий имеют дело с единым набором персонажей — общими родственниками и знакомыми, петербургским и московским светом, — каковой служит дополнительной повествовательной скрепой. В свою очередь, траектория, проделанная Анной и Вронским, и траектория семейного союза Левинных отражаются в зеркалах других пар — возникающих, легализующих или не легализующих свои отношения, распадающихся, наконец, сосуществующих друг с другом.

Поскольку «Анна Каренина» — реалистическая проза, то в ней лабиринт сцеплений натурализован и тем самым скрыт от читателя. Если бы не откровение Толстого в письме Страхову, литературоведение, возможно, прошло бы мимо этого феномена. Или, обнаружив его, осмыслило без оглядки на Толстого — с применением иной метафоры нежели *лабиринт*.

«Смерть Нерона» (1929) — аналог двойного романа: двойная *Künstlerdrama*, или драма повзрошения «художников». Протагонисты, наделенные артистической жилкой, вырастают не только в «художников», но и в политиков, пытающихся вершить судьбу человечества. Ощущение всемогущества, выливающееся в гордыню — губрис, определяет их действия в тот период, когда в их руках сосредотачиваются громадные ресурсы. Желая человечеству блага, причем коммунистического толка, отдельным людям они наносят ущерб. А полюбив человечество, так и не научаются считаться с

потребностями и желаниями близких. В числе пострадавших близких — их жены.

В «Смерти Нерона» отдельные картины модулируют в сторону анатомии брака, причем это тот самый случай, когда «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Кузмин вступает на территорию Толстого, но, впрочем, и Достоевского. В «Смерти Нерона» супруги мучают друг друга с извращенностью, достойной персонажей «Подростка», «Идиота»,³ «Бесов» и «Братьев Карамазовых».

В отличие от Толстого остросовременная повестка кузминской пьесы привязана отнюдь не к супружеским парам, а, прежде всего, к русскому писателю-эмигранту Павлу Лукину. По ходу сюжета он вступает на тот путь, который ко времени написания «Смерти Нерона» проделали русские писатели, увлекавшиеся коммунистической утопией и революцией. Павел — это сборный портрет Александра Блока, Максима Горького, Владимира Маяковского, Анатолия Луначарского. Жизнеописание Павла доводится Кузминым до 1922 года, когда тот достигает 33-летия — возраста Иисуса Христа, в котором мужчины совершают поступки, судьбоносные как для мира, так и для них самих.

В параллель к Павлу поставлен римский император Нерон, чье вынужденное самоубийство, по Кузмину — в 32-летнем возрасте, вынесено в заглавие пьесы. Заглавие это, кстати, вторит толстовскому заглавию «Смерть Ивана Ильича». Между двумя «Смертями...» возникают переклички и на уровне летальных мотивов, о чем ниже.

На образ Нерона по-эзоповски наложен образ российского большевика, пришедшего к власти путем раздачи благих — коммунистических — обещаний, но быстро превратившегося в тирана, эгоцентрически упивающегося собственными детскими капризами. Что Кузмин воспринимал советскую власть именно так, свидетельствуют и его дневники, и «Пять разговоров и один случай».

В конце пьесы, когда Нерон умирает и ему воздвигается, по факту, ленинский мавзолей, Павел Лукин сходит с нероновой — сверхчеловеческой — орбиты, на которую он определил сам себя — как автор пьесы о Нероне, как провинциальный юноша, из грязи вышедший в князи, как атеист, сделавший своей светской религией будущее благоденствие человечества, как взявшийся за осуществление коммунистической утопии, но тем самым растоптавший самое себя.

В отличие от Нерона, у Павла к концу пьесы возникает шанс сыграть все наоборот: сделаться просто человеком, живущим среди других людей. По гуманистическим, в основе дostoевским, меркам пьесы быть просто человеком — самое трудное, но и самое прекрасное в жизни. Поскольку «Смерть Нерона» — Künstlerdrama, то неспособность обоих протагонистов вести себя достойно звания «человек» получает множественные проекции в сфере сюжета и в системе образов. Неизжитые к 33 годам сверхчеловеческие претензии Нерона и Павла означают, что психологически они так и не вышли из детско-подросткового возраста. Движение двойного сюжета пьесы состоит в том, что обоим протагонистам устраивается тест на взрослость, который они проваливают, и этот провал подкашивает не только им самих, но и социум.

Если продолжить взвешивать, что у Нерона и Павла общего, за чем они сошлись в одной пьесе, а также в какие отношения поставлены античность и современность, мы неминуемо выйдем на интересующий нас феномен: лабиринт сцеплений.

По изощренности лабиринта сцеплений «Смерть Нерона» может посоперничать с «Анной Карениной». А поскольку Кузмин написал не реалистическую, а модернистскую пьесу, более того — герметичную, с россыпью микро- и макро-загадок, нуждающихся в разгадке, то лабиринт не скрыт от аудитории — случай Толстого, но полу-спрятан, полу-выставлен на всеобщее обозрение. Расчет автора «Смерть Нерона» состоял, очевидно, в том, чтобы доставить читателю наслаждение процессом регистрации мелких сцеплений: между «античным» планом и «современным», между разными этапами в судьбе каждого протагониста, между персонажами внутри общего ансамбля. В то же время, в тексте пьесы имеются сигналы о том, что в погоне за мелкими сцеплениями стоит не упускать из виду весь лабиринт.

Для уловления транслируемых в «Смерти Нерона» сигналов остановимся на эссе-манифесте «Заметки о прозе. *О прекрасной ясности*», в котором Кузмин сформулировал свои требования к словесному произведению искусства при помощи архитектурной метафоры. Чтобы рассказ или роман состоялся, прозаикам необходимо продумать «то здание, зодчими которого хотим быть» <курсив мой. — Л. П.>. По Кузмину, у несущей конструкции словесного про-

изведения имеется своя «архитектоника», которую нужно блюсти: в противном случае «от неверно положенного свода рухнет вся постройка».⁴

После этой преамбулы уже не покажется удивительным, что в «Смерти Нерона» в картине П.4⁵ слово *лабиринт*⁶ фигурирует одновременно в двух контекстах. Первый — архитектор, а второй — производимая архитектором семиотическая расшифровка своего свитка с планом будущей постройки. Дело происходит во дворце, доставшемся Нерону от Клавдия. Архитектор приносит Нерону на утверждение чертеж заказанного Золотого дома (*Domus Aurea*). Поскольку на свитке план дворца и прилегающих территорий (а это несколько кварталов) размечен знаками, Нерон, тыча в них пальцем, просит разъяснений. Излагая свой план словами, архитектор доходит до следующей детали: «Этот переход ведет к *подземному лабиринту*» <курсив мой. — Л. П.>. В описаниях Золотого дома, оставленных античными историками, лабиринта нет. Кузмин добавил его себя, и теперь понятно, почему.

В другой картине «Смерти Нерона» — П.6, слово *лабиринт* отсутствует, но напрашивается. В качестве декорации этой картины выступает незавершенная архитектурная постройка. Образ лабиринта наводится словами *лазейка*, *коридор* и уже знакомым нам по П.4 *проходом*. Содержательно эта мизансцена — о ложной надежде на спасение. Нерона, которому сенат вынес смертный приговор как врагу народа, Фаон — в прошлом его вольноотпущенник, а ныне приближенный и хозяин нескольких вилл, доставляет в эту — заброшенную, где Нерона искать не должны. Попасть внутрь виллы можно лишь по узкой лазейке в стене. Довольно упитанный Нерон, которому лишь при помощи близких удастся проделать этот последний отрезок пути к якобы спасению, делится с Фаоном сном, который прямо сейчас осуществляется наяву:

Это мне напомнило какой-то сон. Я пробирался узким, узким коридором и знал, что за ним начинается то, чего мы не знаем. Это было ужасно, и с тех пор я боялся узких проходов.
<Курсив мой. — Л. П.>

Узкий проход — путь в смерть. В рассматриваемом эпизоде Кузмин прибегает к опыту заглавного героя «Смерти Ивана Ильича». Проче-

лывая тот же самый маршрут, Иван Ильич тоже оперировал словом *проход* и тоже не смог смириться с тем, что его земному существованию приходит конец.

Кузмин — изошренно метатекстуальный писатель. Его рефлексии об устройстве конкретного художественного произведения, производимые прямо в тексте, иной раз получают выход в образную систему. Так и в «Смерти Нерона»: два ее лабиринта, особенно первый — подземный, с семиотической и одновременно архитектурной начинкой, сообщает читателю правила дешифровки пьесы.

Кстати, письмо Толстого Страхову, с которого мы начали, было опубликовано в 1908 году, так что Кузмин с его неизменным интересом ко всему, что касалось старшего современника, мог взять формулировку о *лабиринте* на вооружение. А взяв, использовать по назначению — в согласии с замыслом «Смерти Нерона».

2. ВСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ, МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ

В настоящей статье «Смерть Нерона» обсуждается в рамках прочтения, предложенного в двух моих предшествующих работах о ней. В первой эта пьеса анализировалась с точки зрения общей структуры, эзоповости и, главное, экзистенциальных, артистических, политических перипетий в биографиях двух протагонистов.⁷ А во второй — как политический театр, откликающийся на современность: Октябрьский переворот, большевистскую тиранию, итальянский фашизм и левую художественную повестку.⁸

«Смерть Нерона», будучи по-модернистски герметическим высказыванием, являет собой текст такой же сложности, как, например, «Бесплодная земля» Элиота или «Улисс» Джойса. Выстроенные Кузминым сцепления требуют от читателя и полной интеллектуальной вовлеченности, и эмоциональной отдачи. Прodelать весь маршрут, предусмотренный лабиринтом сцеплений «Смерти Нерона», — единственный способ узнать заложенные в ней смысловые пласты. Что касается эмоциональной отдачи, то это катарсис — результат прохождения вместе с двумя протагонистами перипетий их жизненного пути, оказывающимся ложным. Пора золотой зрелости для Павла не наступает: за совершенное преступление — теракт, он от-

бывает срок в сумасшедшем доме. Еще хуже дела у Нерона: во избежание позорной казни он в конце концов решается на самоубийство. Катарсис, или очищение, в «Смерти Нерона» — то, что позволяет читателю повзрослеть, декоммунизировать свое сознание (вспомним, что пьеса писалась в 1929) и, переключившись на гуманистическую этику, заняться вплотную собой.

Русская литература, особенно в ее советском изводе, видела в читателях невзрослую публику, нуждающуюся в просвещении, воспитании, идеологической подковке, тотальном руководстве. За редким исключением — а это важные для «Смерти Нерона» Толстой (местами), Достоевский (местами), Чехов — она избегала взрослых материй: что значит быть по-настоящему взрослым? как раскрыть свою индивидуальность / идентичность? как участвовать в жизни близких, не навязывая им своей воли? как не попасть под влияние господствующей в обществе идеи / группы? наконец, как не возомнить себя сверхчеловеком? На примере Павла и особенно Нерона Кузмин показывает, «как не надо», а от иллюстрации того, «как надо», воздерживается. Гуманизм Кузмина — это понимание того, что выбор жизненного пути каждому человеку предстоит сделать самому, желательно — без подсказок со стороны, даже если подсказки исходят от маститых писателей.

При знакомстве со «Смертью Нерона» настройка на взрослую волну происходит еще и благодаря ее герметичной поэтике. Пьеса построена как puzzle для разгадывания. Сказанное означает, что в «Смерти Нерона» Кузмин держит читателя за умного, проницательного, образованного собеседника, ловящего на лету брошенные подсказки и намеки и вообще следует принципу *sapienti sat*. Тем печальнее, что на такой вызов кузминистика до сих пор не ответила попыткой полноценного и всестороннего осмысления этого драматического шедевра.

Вместить полный разбор кузминского лабиринта сцеплений в одну статью не представляется возможным. Тут потребовался бы комментарий к каждой из 28 картин «Смерти Нерона» — проект, над которым сейчас работает автор этих строк. Рамки настоящей статьи позволяют обследовать ее зоо-топику, сведенную до доминанты: собачьего мотива.

На первый взгляд выбранный для анализа мотив маргинален. Что такое собака, особенно по сравнению со сверхчеловеческими

претензиями протагонистов или с эзоповскими намеками на ужасы большевистского правления? Однако на поверку собачья топка встроена в общую концепцию пьесы. Это случай *ex ungue leonem*.

План дальнейшего изложения будет таким. Сначала — обзор лабиринта сцеплений, а затем — детальный анализ его собачьих тупиков. Почему тупиков, станет ясно из разделов 5 и 6.

3. «СМЕРТЬ НЕРОНА» КАК ДВОЙНАЯ / ПОЛИТЕМПОРАЛЬНАЯ ПЬЕСА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В отличие от «Анны Карениной», «Смерть Нерона» отмечена по истине вавилонским столпотворением языков, стилей, культур и, главное, временных пластов. Вопрос о том, были ли у Кузмина предшественники по линии мультикультурности и политемпоральности, уже поднимался в докторской диссертации Жоржа Шерона (1982).⁹ Я попробую расширить ту систему литературных координат, из которых возникла уникальная структура «Смерти Нерона».

Если держаться русской драматургии, то для «Смерти Нерона» релевантны два проекта: один был осуществлен, а другой задуман, но не реализован.

Осуществленная пьеса — «Ванька Ключник и Паж Жеан», принадлежавшая перу Федора Сологуба, уже называлась претекстом «Смерти Нерона».¹⁰ Присущий «Ваньке Ключнику...» принцип удвоения фабулы фиксируется ее подзаголовком: «Драма в тринадцати двойных сценах». Каждая из 13 сцен «Ваньки Ключника...» строится на повторе одного и того же эпизода любовного треугольника. Эпизод сначала проигрывается в стиле «а ля русс» (это дань песне о Ваньке-ключнике, подсказавшей Сологубу сюжет для пьесы), а затем во французском куртуазном. Читательское / зрительское удовольствие, доставляемое «Ванькой Ключником...», вызвано не только цивилизационным столкновением двух версий единой ситуации, но также переключением из одной стилистики в другую, в частности, из одного режима комического в другой. 9 января 1909 года Кузмин побывал на премьерном спектакле «Ваньки Ключника...» в постановке Н. Н. Евреинова в театре на Офицерской, которым остался недоволен.

Что касается неосуществленного замысла, то это — «Пасифлора» 19-летнего Ивана Лихачева, о которой он поведал в своем мемуаре о Кузмине:

С Кузминым я познакомился в 1922 году <...> В ту пору Михаил Алексеевич был под впечатлением книги Гроссмана «Преступление Сухово-Кобылина» и собирался писать пьесу о знаменитом процессе. Я сказал, что тоже вынашиваю замысел драмы, чьи эпизоды должны были выступать в двух совершенно разновременных планах, в духе «сюрреалистического» беспорядка: скажем, сцены из советской действительности перемежались с расстрелом мексиканского императора Максимилиана, во втором — генеральная репетиция «Немой из Португи», во время которой сгорела балерина Эмма Ливри, в четвертом — немецкие события 18 года, в пятом — предтеча трагедии Цусимы (корабли шли под вальс из «Лебединого озера»). Драма называлась «Пасифлора», и каждый акт предварялся цветовым сюжетным эпиграфом. <...> Кузмин пришел в полный восторг от моего замысла и сказал, что непременно меня сплгирует в своей пьесе: его драма начнется в обратной временной последовательности — начнется не с процесса, а со знакомства с Симон-Деманш, потом убийство и судебное разбирательство. В начале драмы перед занавесом должен был проецироваться кинжал (Сухово-Кобылин был виноват и не виноват). Никто, ни он ни я, никакой драмы не написали.¹¹

«Смерть Нерона» устроена сложнее, чем двойная пьеса «Ванька Ключник и паж Жеан». В ней четное количество картин — 28, и они распределены по трем актам — и двум протагонистам, причем так, чтобы между протагонистами установился паритет. Акт I открывается двумя картинами «современного» плана, вокруг Павла, а дальше «современный» и «античный» план, вокруг Нерона, чередуются вплоть до финала, на который опять приходится картина «современного» плана. В акте II аналогичным образом лидирует античность — и Нерон. Наконец, в акте III, самом коротком — с 8-ю картинами вместо 10, — имеет место регулярное чередование двух планов: в III.1 продолжена линия Павла, а в III.8 завершена линия Нерона. Итого, в 14-ти картинах действует Павел, в других 14-ти — Нерон. Две са-

мые сильные позиции пьесы — начало и конец — отданы Павлу и Нерону соответственно. Лабиринтом типа меандра две разведенные в тысячелетиях биографии соединены в единую драму.

Что касается сюрреалистического беспорядка, который должен был стать определяющим для «Пасифлоры», то «Смерть Нерона» задумана так, что на ее поверхностном уровне царит художественный беспорядок, каковой Кузмин доверяет читателю привести в порядок. Хорошими аналогиями для такой процедуры были бы загадочная картинка и в особенности «кубик Рубика».

В отличие от загадочной картинка, кубик Рубика, запатентованный в середине 1970-х, Кузмину известен не был. Изобретатель этой интеллектуальной забавы — Эрнэ Рубик, скульптор и архитектор, создал ее как пластмассовый куб $3 \times 3 \times 3$ с 54 видимыми цветными наклейками шести цветов, по количеству граней куба. Задача игрока состоит в том, чтобы, поворачивая 54 микро-кубиков, привести макро-куб в идеальное состояние, когда каждая из его 6 граней будет одного цвета. «Смерть Нерона» с ее 28 картинками, как бы микро-кубиками, выдана читателю в развинченном виде — для дальнейшей сборки. Эту сборку можно считать состоявшейся, если разгаданы грани пьесы — кюнстлерроманная, экзистенциальная, политическая, (мета)художественная, а, главное, уяснено, как связаны между собой персонажи, особенно Нерон и Павел.

Из иностранных влияний на «Смерть Нерона» Шерон назвал «Ангела западного окна» Густава Майринка,¹² которым Кузмин увлекся в 1927 году. В этом романе действие рассредоточено по двум временным пластам. Одним, как и в «Смерти Нерона», является современность, а другим — елизаветинская Англия. Если очень коротко, то в сюжетной схеме «Ангела...» современный и елизаветинский протагонисты, будучи связанными родственными узами, проходят через единый квест. Когда потомку достается дневник его далекого предка, то параллельно чтению этих записей он попадает в аналогичные обстоятельства. Предку — елизаветинцу Джону Ди, не удается осуществить свою миссию, а именно в мистической Гренландии, куда попадают после смерти, соединиться с королевой Елизаветой. Но она удается потомку — барону Мюллеру. У Кузмина двойничество «предка»-Нерона и «потомка»-Павла не такое очевидное. К тому же «предок» — гораздо более сильная и тем самым бо-

лее разрушительная фигура, до которой «потомок», по счастью, не дорастает. Зато между Нероном и Павлом образуется много мелких, не сразу уловимых, переключек, или сцеплений, главная из которых представляет собой типичную загадку для разгадывания: почему Павел назван Третьим пришествием Нерона? В III.3 — сцене сумасшедшего дома, — эту мысль высказывает товарка героя по несчастью: некая девушка, то ли пифия, то ли существо, чьи речи продиктованы безумием.

Принцип головоломки, заложенный в «Смерти Нерона», Кузмину понадобился еще и затем, чтобы по-эзоповски высказать свою антисоветскую позицию. За становлением этой позиции позволяют проследить дневники Кузмина начиная с дня Октябрьского переворота, когда он ратовал за дело большевиков, и дальше, когда он сменил свою первоначальную точку зрения на противоположную, в частности, уповал на свержение этого тошнотворного, принесшего голод и другие несчастья, строя. Для большевизированного Нерона применена метафора Грядущего Хама: выросший в провинции, притом в мещанской среде, сконцентрированный исключительно на своем грандиозном «я», он разрушает ту цивилизационную ткань, в которой только и могут существовать люди. Конец неронова правления отмечен голодом, бунтами, чумой, трупами. То, что Нерон проявляет на каждом шагу низость и подлость, мелочность и мещанскость, наконец, детскость, — неизбывный источник комического: сатиры, гротеска, буффонады.

Благодаря только что описанному устройству «Смерть Нерона» — подарок читателю, особенно эрудиту, любящему глубокое погружение в текст. И подарок режиссерам, если среди них найдутся желающие поставить ее на сцене.

4. ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ И ПОЭТИКА МИНИМАЛИЗМА

Лабиринт сцеплений в «Смерти Нерона» — больше, чем основание несущей конструкции. Его наличие позволило Кузмину навесть в своей пьесе режим строжайшей экономии.

В самом деле, под филологической лупой в «Смерти Нерона» обнаруживается хорошо выверенный баланс между тем, что сказано, и теми вроде бы необходимыми звеньями, которые тем не менее опу-

щены. Для их восстановления необходимо обратиться к лабиринту сцеплений, желательно, не выпуская филологическую лупу из рук.

Дальше мы попробуем разобраться с тем, что представляет лабиринт сцеплений в «Смерти Нерона», поверенный минимализмом, — и минимализм, опирающийся на лабиринт сцеплений.

4.1. ЭСТЕТИКА

Красота выстроенной Кузминым конструкции — то, что открывается уже после прохождения лабиринта сцеплений, однако мы забежим вперед и начнем с нее.

Эстетический запрос на такие конструкции, как в «Смерти Нерона», в эпоху Кузмина, несомненно, существовал. В 1930 году Мандельштам сформулировал его в «Четвертой прозе» — в тех пассажах, где он, по сути, пропагандирует собственную поэтику опущенных звеньев:

...для меня в бублике ценна дырка <...>

Настоящий труд это — брюссельское кружево, в нем главное — то на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы.¹³

Пьесой Кузмина можно любоваться как вот именно брюссельским кружевом — узором с обилием воздуха.

4.2. МИНИМАЛИЗМ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

«Смерть Нерона» минималистична в том смысле, что это — эксперимент с формой и нарративом, типичный для позднего Кузмина. На ранних этапах создания пьесы, Кузмин жаловался в дневнике — себе на себя:

...выходит не так, как я хотел бы. Голо и сухо.
(Запись от 15 мая 1929);

Скучно все это. Писал «Нерона». М<ожет> б<ыть>, скучнее выходит от чрезмерной беглости.

(Запись от 27 мая 1929).¹⁴

Для пьесы в том виде, в каком она сохранилась до наших дней, действительно подходят определения *бегло*, *сухо*, *голо*. Но только это хотелось бы поставить ей не в минус, а в плюс. Благодаря такой поэтике «Смерть Нерона» представляет собой сильное модернистское высказывание.

В чем состоит минимализм «Смерти Нерона» с точки зрения формы?

Практически в каждую из 28 картин «Смерти Нерона» читатель попадает *in medias res*, причем Кузмин не делает никаких попыток разъяснить, что в картинах происходит, очевидно, полагаясь на прощательность читателя.

Через 28 картин, даже если их разбить на античный и современный сюжеты, представляет собой два потока событий с некоторой долей условности. По сути, параллельные биографии Нерона и Павла — это набор микро-эпизодов, на поверхностном уровне не обязательно связанных друг с другом. К тому же, если биография Нерона изложена в хронологическом порядке — детство, юность, приход к власти, годы правления, низложение и возникающая угроза ареста и казни, самоубийство и мавзолей, то биография Павла продвигается зигзаг: сначала — дни накануне теракта и теракт в гостинице «Виттория», потом — голодная и несчастная юность, сделавшая из героя адепта коммунистической утопии, дальше — арест и наказание за преступление, в конце — операция по его похищению из сумасшедшего дома и доставка в швейцарский санаторий. «Преступление» как организующий принцип сюжетосложения — то, вокруг чего когда-то вращался замысел Кузмина о деле Сухово-Кобылина — теперь получил структурное воплощение.

Аналогичный эксперимент по минимализации сюжетных звеньев Кузмин ранее предпринял в цикле-поэме-симфонии «Форель разбивает лед». Фабула этого цикла — любовный треугольник — дана пунктиром, в том смысле, что для «Форели...» важны даже не эпизоды треугольника, а кванты эпизодов. Один такой квант составляет одну миниатюру, или «удар». В свою очередь, в каждом из 12 ударов «Форели...» отражены занятия, свойственные одному месяцу года, так что квантами решается и эта дополнительная задача эстетического характера. А между ударами с Первого (январского) по Пятый (майский) и с Восьмого (августовского) по Двенадцатый (де-

кабрьский), вставлены не относящиеся к любовной фабуле брачная (июньская) баллада и зарисовка пловца (аллегория июля). Благодаря так устроенному повествованию серия фабульных миниатюр, пусть и выстроенная хронологически, не воспринимается как единый нарратив. В «Форели...» правомерно видеть сразу и поэму, и цикл, и симфонию в смысле литературных опытов Андрея Белого.¹⁵

Пунктирность, квантованность, герметический минимализм — эта поэтика свойственна и «Смерти Нерона». Дополнительной, по сравнению со сборником «Форель разбивает лед», задачей структурирования нарратива становится параллелизм, устанавливаемый между «античным» и «современным» протагонистами, плюс эзопова нагрузка, возложенная на изображение обоих.

Экономит Кузмин и на содержании каждой из 28 картин, фактически, срезая модернистским скальпелем не только начала картины, но в ряде случаев и концовку.

Но что значит, что картина оставлена без напрашивающейся развязки? За отсутствием финала аккумулируемая в ней драматическая энергия не выплескивается в ожидаемом месте, а копится для какой-то из следующих картин. Проиллюстрировать этот эффект можно на примере действия I.

В I.6 шайка римских мошенников репетирует своего рода спектакль, который вскоре будет разыгран перед Павлом Лукиным. Цель спектакля — заманить легковерного русского в ловушку, а именно под благовидным предлогом — теракта во благо человечества, — выманить у него, обладателя гигантского капитала, значительный денежный куш. Но узнать из этой картины, попадет ли Павел в расставленные сети, не представляется возможным по вышеназванной причине: Кузмин лишил ее развязки. Интрига с ловушкой усугубляется тремя обстоятельствами. Из I.6 выясняется, что Павел прочитан мошенниками как открытая книга. Они сумели вычислить, на какие психологические точки своей жертвы надавить, чтобы их план по отъему у него денег сработал. Павел, безусловно, легковерен, но все же не настолько. В I.2 он с подозрением отнесся с Кривому Помпею, пришедшему пригласить его на это сборище. А в I.6 и затем в I.8 Марианна, проникшаяся к Павле любовью, посылает ему сигналы о том, что он имеет дело не с коммунистами, а с мошенниками. Долго откладываемую развязку интрига с отъемом у Павла денег получает

в I.10. Но получает не в примитивном виде - «да» / «нет», а в весьма замысловатом. Обманутый шайкой Павел действует хотя и заодно с ней, но не по ее скрипту, а по собственному, ей неведомому. Пока шайка грабит номера высыпавших на улицу постояльцев гостиницы, Павел неожиданно для всех забирается на крышу, с которой устраивает собственный спектакль. Он выкрикивает коммунистические лозунги и разбрасывает в толпу денежные ассигнации. Толпа высказывает недовольство тем, что дармовые ассигнации чуть тронуты огнем: ей хотелось бы получить золото и серебро. Таким образом, копившаяся начиная с I.6 драматическая энергия вливается в драматическую энергию I.10, и вместе они производят трагикомический взрыв в духе «и смех, и грех». Последнее обстоятельство в I.10 подчеркивается выкриками попугая *дурак* и *караул*.

Если бы Кузмин создавал «Смерть Нерона», следуя законам реалистической драматургии, без эзоповости, которая в ситуации советской цензуры была необходимостью, и минимализма, то ее текст, возможно, стал бы стопроцентно доходчивым, но одновременно разросся в объеме. При этом наверняка пострадала бы смысловая компрессия — следствие опущенных звеньев. Как и всякая удачная пьеса, «Смерть Нерона» предполагает множественность прочтений и, что то же, сценических воплощений.

Проиллюстрирую это на одном примере. Кузмин никак не проясняет ментального состояния Павла. Тут возможны следующие интерпретации:

— по герою действительно плачет сумасшедший дом, и его попадание туда — закономерность;

— когда герой находится в обществе жены Мари или заболевает коммунистической идеей, на него находит временное помешательство;

— его безумие — наветы со стороны близких и метафора, к которой он прибегает, объясняясь Мари в любви.

Оставленный Кузминым «воздух», причем не только вокруг сумасшествия Павла, но и других ситуаций, в принципе позволяет режиссерам придавать «Смерти Нерона» разные режиссерские решения, в диапазоне от трагикомического до издевательски-буффонадного.

4.3. ПЕРСОНАЖНЫЙ АНСАМБЛЬ: НЕРОН И ПАВЕЛ, ПАВЕЛ И НЕРОН

Смысловой компрессии содействует и та особенность «Смерти Нерона», что образы двух протагонистов наставлены друг на друга как кривые зеркала. То, что недосказано об одном, «проговаривается» в связи с другим.

Такого рода сцепления, помимо того, что цементируют двойную пьесу, позволяют Кузмину экономить на изображении Нерона и Павла, а читателю / режиссеру — делать умозаключения о характере протагонистов, в частности, сравнивать их между собой.

В «Смерти Нерона» Кузмин образцово распорядился нарративной метафорой Плутарха «Βίοι παράλληλοι»: «параллельными», но в то же время «сравнительными» жизнеописаниями Нерона и Павла. Запортерировав Нерона и его Третье пришествие на единых основаниях, Кузмин дал возможность читателю замерить художественный и политический потенциал двух протагонистов: кто и в каком отношении лучше, а кто хуже? кто достоин перерождения, а кого человечество больше не может терпеть?

Для лучшего понимания двойничества, которое Кузмин устанавливает между двумя протагонистами «Смерти Нерона» приемом кривых зеркал, попробуем реконструировать процесс создания этих образов.

Известно, что перед тем, как взяться за «Смерть Нерона», Кузмин перечитал главу о Нероне в «Жизни двенадцати цезарей» Светония. Как было показано в комментариях В. Ф. Маркова и Дж. Э. Малмстада — первых публикаторов пьесы (1977), биографию Нерона Кузмин выписал по светониевым контурам.¹⁶ Но можно ли в образе Нероне видеть non-fiction? На мой взгляд, нет. Перед нами вольная, нарочито сниженная — комическая / сатирическая / гротесковая — вариация на тему истории, а отнюдь не попытка ее реконструкции.

Что касается, Павла Лукина, то он — плод воображения Кузмина, т. е. fiction, с тем, однако, уточнением, что в биографии «современного» протагониста выделены те же опорные точки, какие Кузминым были нащупаны в светониевой биографии Нерона. Тут и распутная мать, бросающая сына на произвол судьбы, но в ко-

нечном итоге обеспечивающая ему возвышение. Тут и голодные, бесправные юные годы, проведенные в провинции у чужих людей. Тут и отцеубийство, но не реальное, а — по-достоевски — как мыслепреступление. Возвышение обоих протагонистов происходит за счет неожиданного поворота в их судьбе: Нерон получает состояние сразу нескольких своих отцовских фигур, а в результате убийства Клавдия Агриппиной — еще и императорскую тогу, Павел же после смерти своего отца наследует его гигантский капитал. Взрослую — успешную — часть жизни как Нерон, так и Павел проводят в Риме, где устраивают пожар: Павел — в масштабах отдельно взятой гостиницы, а Нерон — целого города. Каждый из двух героев устанавливает между собой и гражданами денежную зависимость: Павел разбрасывает ассигнации в народ, а Нерон, этот артист на троне, подкупает и зрителя, и клаку. Еще оба протагониста имеют какое-то количество поклонников и друзей; общаются с докторами, которые не могут им особенно помочь; выясняют отношение к христианству — оно оказывается негативным; старательно готовятся к осуществлению своей творческой миссии; наконец, будучи женатыми на страстно любимых красавицах, своими действиями, пусть и не осознавая того, сживают их со свету.

И Нерон, и Павел — творческие личности, но разного калибра. По меркам Кузмина Нерон в качестве певца, музыканта, сочинителя песен пребывает в лагере любителей. То, что он находится у власти и подкупает аудиторию, позволяет ему устраивать музыкальные перформансы, получающие всенародный резонанс. Павел Лукин, будучи подлинным талантом, прокладывает себе мучительный путь в профессионалы, полагаясь исключительно на *свои писания*. В I.4 читатель может наблюдать, как у него появляется настоящий, тонко чувствующий, достойный его поклонник: юный барон Фридрих фон Штейнбах.

Как в современной линии «Смерти Нерона», так и в античной имеется картина, в которой протагонисты исполняют свои произведения перед публикой. Павел устраивает читку пьесы о Нероне, для чего приглашает в свой номер избранных гостей, Нерон же исполняет эпос, видимо, собственного сочинения, на арене цирка, а затем бисерирует песенкой, тоже собственного сочинения, перед проплаченной толпой, которой велено у ворот цирка часами дожидаться его

выхода. Публика относится к услышанному, причем как от Павла, так и от Нерона, со свойственным ей скепсисом.

Самое же главное — что Нерон, и, по его стопам, Павел планируют реформировать социум в (прото)большевистском духе, и тем самым вторгаются в сферу божественных полномочий. Боги какое-то время покровительствуют обоим, но в критическую минуту отворачиваются. Гюбрис протагонистов карается — и богами, и государством. Арест — то, что с Павлом происходит, и то, что нависает над Нероном. Наказание, получаемое протагонистами, осуществляется в более мягкой форме, чем запланировано. Нерона должны засечь плетью до смерти, но он успевает совершить самоубийство. А Павлу грозит тюрьма, однако его жена дает взятку полиции, и в результате Павла отправляют в сумасшедший дом.

В том, как герои совмещают искусство и политику, наблюдается обратная симметрия. Нерон-политик отдается искусству, а управлением республики пренебрегает, за что жена Поппея ругает его «шутком гороховым». Павел же хочет быть больше, чем писателем: политиком, вводящим жизнь человека в коммунистическое русло, за что тоже получает нарекания от жены.

В лабиринте сцеплений пьесы выделяется персонаж, он же — элемент реквизита, связующий Нерона с Павлом напрямую. Речь идет о многолицой Тюхэ-Судьбе, чьи явления — загадка для разгадывания. Она предстает то поклонницей Нерона, опаздывающей на его похороны (Ш.8); то девушкой-пифией из сумасшедшего дома, вступающей с Павлом в разговор на ту тему, что он — Третье пришествие Нерона, а она может это засвидетельствовать, поскольку в свое время побывала у мавзолея Нерона (Ш.3); то куколкой-оберегом, хранившим Нерона, пока он ее не потерял. Эту куколку, бегло упоминаемую Светонием, Кузмин превращает в полноценный мотив, сцепляющий «античный» план с «современным».

Тень нероновщины наплывает на образ Павла. Сначала на это по-эзоповски намекает Мари, когда во время встречи Павла-драматурга со своей аудиторией роняет: «Может быть среди нас, в этой комнате находятся такие Нероны» (I.2). А позже, в сцене сумасшедшего дома, девушка-пифия выносит Павлу вердикт, который нужно понимать так: если бы Павел устроил всемирную революцию и получил власть, он сделался бы нероном по-большевистски.

Главенствуя над Павлом идеологически, Нерон подчинен ему как персонаж — автору. Это обстоятельство откроется не раньше, чем будет замечено и осмыслено сцепление картин I.2 и III.6. Оно основано на повторе реплики «Вот верность» — реально произнесенных Нероном предсмертных слов. Во второй картине «Смерти Нерона» с начала — I.2, Лукины устраивают в своем гостиничном номере 17 (а это намек на Октябрьский переворот) чтение пьесы Павла, посвященной Нерону. Павел зачитывает финал своей пьесы — те самые слова о верности, сопровождаемые ремарками. В картине третьей с конца — III.6, Нерон умирает со словами «Вот верность». Читатель, добравшийся до этого места, должен переосмыслить свое восприятие «античного» плана «Смерти Нерона» — во всяком случае, таков задуманный Кузминым модернистский эффект. Оказывается, это была фантазия Павла на историческую тему. Тогда самую последнюю картину «Смерти Нерона» — III.8, с мавзолеем Нерона, можно рассматривать кузминский *post scriptum* к пьесе Павла. В ней продолжает разрабатываться тема Третьего пришествия Нерона, ибо Нерон умер, но дело его живет и — по-ленински — побеждает.

Как можно видеть, протагонисты «Смерти Нерона» дают стимул для существования друг друга. Нерон порождает в качестве своего Третьего пришествия Павла, а Павел, посвящая Нерону свою пьесу, обеспечивает ему вторую жизнь: в искусстве. За счет этого протагонисты повязаны круговой порукой, которую Кузмин в швейцарской картине III.7, последней для Павла, пытается разорвать. Вот что Павлу говорит доктор: «Предоставьте человечеству заботиться о человечестве, вы человек — и смотрите на человека. И не считайте себя благодетелем».

В глазах Кузмина Нерон — отыгранный исторический материал: он принадлежит прошлому, которое уже нельзя поменять. Свою авторскую заботу Кузмин направляет на современного протагониста, подсказывая и ему, и читателю — такому, у которого «Смерть Нерона» вызывает катарсис, — способ возвращения в нормальную жизнь: декоммунизироваться, отказаться от статуса сверхчеловека, перестать навязывать человечеству и близким своей воли. Одним словом, стать взрослым.

4.4. ЕЩЕ О ПАРАЛЛЕЛИЗМЕ БИОГРАФИЙ НЕРОНА И ПАВЛА: ДВЕ МОЗАИКИ ИЗ ЕДИНОЙ СМАЛЬТЫ

В заглавии этого параграфа сформулирована та минималистская черта «Смерти Нерона», к осознанию которой подводит перебор сцеплений между двумя протагонистами.

Выкладывание двух жизнеописаний из единого набора мотивов получает в «Смерти Нерона» металитературную мотивировку. Если исходить из того, что «античный» план «Смерти Нерона» — пьеса внутри пьесы, то образ Нерона — творение Павла, свидетельствующее о своем творце. В процессе переложения биографии римского императора в драматический формат Павла очевидным образом занимало то общее, что было пережито и Нероном, и им самим.

Поскольку в «Смерти Нерона» является данностью, что Павел — хороший писатель, его пьеса о Нероне больше своего творца. Ею предсказываются — и прогностически разоблачаются — те коммунистические настроения, которыми Павел заразится во время и после вечера с четкой пьесы о Нероне.

Единство смальты в двух биографиях-мозаиках выходит на поверхность при повторе целых реплик. Один случай, «Вот верность», обсуждался в разделе 4.3. Приведу два других: «Фу, какой вы мокрый» и «я впервые живу». Они произносятся в картинах «античной» линии Нероном, а в картинах «современной» — женой Павла Мари.

Из этих и еще ряда переключек, соединяющих Нерона уже не с Павлом, а с Мари, напрашивается следующее умозаключение. Павлу-коммунисту сравняться с Нероном — стать его Третьим пришествием — не под силу. Для этого в качестве катализатора его сверхчеловеческих амбиций требуется присутствие в его жизни Прекрасной дамы — Мари, наделенной той же активностью и желанием театрализовать все вокруг, что и Нерон. Соответственно, излечение Павла от своих сверхчеловеческих / коммунистических претензий может начаться не раньше, чем из его жизни исчезнет Мари. И она исчезает, причем через самоубийство, повторяющее финал жизненной траектории Нерона. Из сказанного становится понятно, что часть «нероновой» смальты расходуется и на Мари.

4.5. МОНТАЖ И ЗАКОЛЬЦОВЫВАНИЕ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ СЦЕПЛЕНИЯ

Чтобы античность перетекала в современность ощутимо — прямо на сцене, в «Смерти Нерона» используется прием монтажа, усвоенный, по-видимому, из немого кино — а Кузмин был синефилом.

Начну с двух случаев звуковой стыковки картин, которые полностью на виду, точнее, на слуху.

Заканчивающий I.9 удар молнии, которым отмечено резкое восхождение Нерона, отныне — любимца богов, вверх по иерархической лестнице, преобразуется в открывающий I.10 взрыв бомбы — звуковое сопровождение теракта, для Павла знаменующего противоположную неровой перемену участи.

В свою очередь, звучание водяного органа, заканчивающее III.2 — картину последних часов пребывания Нерона в римском дворце перед бегством, в III.3 преобразуется в «Ave Maria» Гуно-Баха, исполняемую на фисгармонии, т. е. родственном водяному органу инструменте. Вместе с «Ave Maria» читатель переносится в сумасшедший дом, где Павел проводит последние минуты перед бегством на волю.

Картины «Смерти Нерона» стыкуются и благодаря единым мотивам. Такого рода сцепления не всегда бросаются в глаза. Вот два примера.

Хлебный бунт в Остии, показанный в II.10, в III.1 сменяется революционными выкриками Павла, как если бы через почти два тысячелетия он возглавил это восстание.

В конце III.6 Нерон пронзает себя кинжалом, а в начале III.7 Павлу, доставленному спасительницей Марианной в швейцарский санаторий, кажется, что он оказался на том свете:

ПАВЕЛ. Скажите, я не умер?

ДОКТОР. То есть как это?

ПАВЕЛ. Ну, я жив?

ДОКТОР. Конечно, что за вопрос.

ПАВЕЛ. Я не на том свете?

ДОКТОР. Нет, вы в Швейцарии.

В этом диалоге возникает тема второго рождения. В качестве сверхчеловека Павел, действительно, умер, а теперь в Швейцарии свершается его перерождение в просто человека.

Еще один композиционный прием, близкий к монтажу, — закольцовывание картин. Приведу два примера, разъясняющих, что это такое.

На той дороге, по которой в III. 4 Нерон совершает один из отрезков своего финального бегства и натывается на трупы, в III. 5 оказываются сначала Мари и Фридрих Штейнбах, а потом Павел, похищенный Марианной из сумасшедшего дома. Павел находит жену и друга мертвыми. Гордая, демоническая Мари (персонаж из Достоевского), глубоко травмированная браком с нелюбимым Павлом, только что выстрелила в Фридриха (чтобы он не достался Павлу) и в себя. Мари и Фридрих в качестве покойников — индивидуализация тех трупов, о которые споткнулся Нерон. Наводимый параллелизм между соседними картинками подчеркнут единой фразой ужаса, вырывающейся из уст сначала Нерона, а затем Павла. Ср.:

НЕРОН. <...> /спотыкается о труп человека/. Что это?
труп?

СПУТНИК. В городе чума. Умирают где попало.

и

ПАВЕЛ. Что это? трупы? Разве в городе чума? Как,
Мари? Фридрих? оба убиты?
<Курсив мой. — Л. П.>

Трупы — аллегория того, что за осуществление коммунистической утопии придется платить по высшей ставке: человеческими жизнями, в т. ч. жизнями близких.

Финальная картина III.8 — о том, что дело Нерона-Ленина живет и побеждает, отсылает к началу пьесы, а именно к картинам действия I, в которых Павел постепенно становится адептом коммунистической идеи и, в этом качестве, кандидатом на звание Третьего пришествия Нерона.

5. СОБАЧЬИ СЦЕПЛЕНИЯ ВНУТРИ ЛАБИРИНТА

Вооружившись сведениями о лабиринте «Смерти Нерона», посмотрим в его собачьи и — шире — звериные отрезки.

Прежде всего, с зоо-топикой число сцеплений между протагонистами увеличивается. Она же поставляет дополнительный критерий для сравнения Нерона и Павла. Тут важны количественные и качественные показатели, с которых мы и начнем.

Статистически на 13 «античных» картин, в которых упомянуты или же выведены млекопитающие, птицы и рыбы, приходится 5 «современных». Следовательно, Нерон бестиарнее Павла втрое.

Распределение зоо-тезауруса по «античным» и «современным» картинам подкрепляет это представление. В первых фигурируют:

*собака (11 вхождений) и метафора сукины дети;
животные, дикие звери, ручные звери;
обезьяна; лошадь, копыто; кошка; кролик; свинья; тигр
и лев;
птицы, курица, куриное яйцо, (галльский) петух, орел,
воробей, цапля;
рыба, устрицы;
сморчок, мокрица;
кузнечики.*

В неронов зоо-лексикон входят также слова и выражения, обозначающие взаимодействие человека и животных:

*охота, ату его, лаять на кого-л.; рыбная ловля, ловить
/ удить рыбу, сети; дрессировать; скакать верхом, проезжать;
птицеводство; выпускать птиц из клеток.*

В «современных» картинах концепт «собаки» представлен *щенком, пуделем и дворнягой Полканом* плюс метафорической *сворой*. «Современный» зоо-лексикон пересекается с «античным» и в точке «лошадь», ср.: *лошадь, верхом*, плюс *кавалькаду, хлыст*, остановку лошади, подсаживание на лошадь, а еще в точке «птичка». А вот область непересечений — *корова (и молочник), попугай, кукушка*, готовое и потому закавыченное *mot «И лучшая из змей, есть все-таки змея?»*. По приведенному зоо-тезаурусу «Смерти Нерона» легко судить о том, что линия Нерона — это животный мир, втрое более разнообразный, чем линия Павла. Так, хищники *тигр и лев*, слетающие с уст Нерона, Павла обошли стороной.

К подробному обсуждению качественного параметра богато развернутой в «Смерти Нерона» зоо-символики мы вернемся в разделе 6. Забегая вперед, упомяну главное: к Нерону собачьясть прилипает, а к Павлу — нет, и в этом залог его спасения. По меркам «Смерти Нерона» в канинизации нет ничего хорошего.

Стоит оговориться, что в частной жизни Кузмин относился к домашним питомцам, будь то собакам или кроликам, с неизменной симпатией. О собаке Файке, взятой в дом Юрием Юркуном, он заботился, а после ее трагической гибели, посвятил ей и Юркуну стихотворение «На улице моторный фонарь...». Но в «Смерти Нерона» Кузмин не руководствуется личными пристрастиями. Ее зоо-лейтмотив заряжен негативом и работает на сцепление нужных Кузмину мыслей — о природе власти, властителей, революционеров; о детскости в противоположность взрослости.

С точки зрения «Смерти Нерона» как *Kunstlerdram*'ы любить животных, в частности, постоянно говорить о них — типично детские / подростковые вкусы, которые во взрослом возрасте подлежат изживанию. Взрослому естественно устанавливать отношения с другими людьми — любить их и заботиться о них. Для сравнения: в репликах персонажей «Смерти Нерона» слово *человек* появляется 30 раз, *люди* (и синоним *народ*) — 13, *человеческий* (плюс *по-человечески*) — 4. Общее количество вхождений — 47, что по объему чуть меньше зоо-тезауруса, свидетельствует о том, что с двумя протагонистами, особенно Нероном, что-то не так.

В собачьем мотиве получает реализацию метафора находящихся у власти большевиков как Грядущего хама, к которой активно прибегала антисоветски настроенная интеллигенция. Известно, что идея «Смерти Нерона» возникла у Кузмина во время ленинских похорон, о чем он оставил известную дневниковую запись от 28 января 1924. А вот как он встретил новость о смерти Ленина:

Умер Ленин. <...> Кричат: «Полное, подробное описание кончины тов. Ленина», а чего описывать смерть человека без языка, без ума и без веры. *Умер, как пес* (запись от 23 января 1924).¹⁷ <Курсив мой. — Л. П.>

Такие смысловые ореолы собаки, как «хамскость» и — уже — мещанскость, опираются на представления, сложившиеся в бытовой русской жизни. Собака считалась низким / поганым / языческим су-

шеством. Так, в отличие от кошки, она не допускалась в церковь. В былинах Калин царь, захвативший Киев, носил титул *собака*, а одолеть его было под силу только всем богатырям вместе. В русском языке имеются ругательства *собаки* и *сукины дети*: в II.10 во время хлебного бунта толпа кроет ими и Нерона, и друг друга. В качестве параллели к «античному» плану персонаж «современного» плана — саратовская арендодательница Павла, унижает его, называя *щенком сопливым*. *Щенок* — еще одно готовое ругательство.

Собаки важны для «Смерти Нерона» главным образом потому, что дополняют символическую иерархию «... — человек — сверхчеловек» третьей, нижней, ступенью. Возникает парадокс, прямо не проговариваемый, но благодаря лабиринту сцеплений считываемый. Тем, что Нерон и Павел метят в «сверхлюди», они проскакивают отметку «человек», скатываясь, фактически, до «собак».

6. БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ ЗВЕРЕМ?

В творчестве Кузмина до «Смерти Нерона» *Нерон* появлялся в основном как имя собаки.¹⁸ В «Смерти Нерона» динамика, связующая Нерона с собаками, как будто учитывает это обстоятельство. Нерон — любитель собак, но, впрочем, и других представителей животного мира. Собачья лексика — часть его активного словаря. Смотреть на собак и диких зверей, а также дрессировать и науськивать их — его постоянное желание. В довершении ко всему в 3-х «античных» картинах иные животные, нежели собака, — орел, обезьяна и лошадь — выведены в одной с Нероном мизансцене.

Если для Нерона бестиарный мотив дан в полную силу, то для Павла — приглушенно. Неудачные попытки других персонажей «особачить» Павла — одна из интриг действия II. Наряду с «современными» картинами действия II тоже «современная» картина I.10 отмечены птичьей символикой. По сравнению с хищниками и млекопитающими, которые постоянно на устах у Нерона, птицы — облегченный вариант зоо-топики.

Для дальнейших замеров бестиарности Нерона *versus* антибестиарности Павла большинство входящих в «Смерть Нерона» зоо-контекстов будет упорядочено, а некоторым из них будет также предложен интертекстуальный анализ.

6.1. СОБАКА НЕРОН НА ИМПЕРАТОРСКОМ ТРОНЕ

Поверх биографии Нерона Кузмин выложил собачий и — шире — бестиарный орнамент. Собаки в «Смерти Нерона» упоминаются начиная с I.3, в котором происходит знакомство с Нероном, и так продолжается вплоть до III.6, когда Нерон перед самоубийством произносит слово *собака*.

В I.3 появлению Нерона, пока что 8-летнего мальчика, предшествуют слова Лепиды — его тетки, о том, что когда люди попадают в беду, то никого, кто оказал бы помощь, «с *собаками* не сыщешь» <курсив мой. — Л. П.>. Этой идиомой, звучащей очень по-русски и, наряду с другими языковыми элементами, придающей античности характер «а ля рюсс», суммируется бедственное положение семейного клана, давшего миру Нерона. Мать Нерона — Агриппина, на тот момент находится в ссылке, сам он — на иждивении Лепиды и тоже в провинции. Лепида бедна, не располагает достаточными средствами не то что на воспитание Нерона, но даже на еду, одежду, дрова. Вместо того, чтобы брать уроки у настоящего учителя, Нерон проходит жизнеописания древних героев под руководством танцмейстера Пертинакса, обученного грамоте, но ставшего учителем поневоле.

Главный урок, полученный юным Нероном в детстве, — собачье существование, которого по меркам Кузмина, пережившего нечто подобное в первое десятилетие большевистского правления, никто не достоин. В конце своего правления в то же собачье существование Нерон ввергнет всю республику, за что поплатится как своим статусом императора, так и жизнью.

Но вернемся в I.3 Лепида устраивает Нерону экзамен, в ходе которого выясняется, что из знакомства с жизнеописаниями героев древности в памяти мальчика отложились не их славные деяния, а курьез — собака Алкивиада:

ЛЕПИДА. <...> Ты, конечно, читал жизнеописание разных героев <...> Кого бы ты взял себе за образец?

НЕРОН /подумав/. *Собаку Алкивиада!*

ЛЕПИДА. Какую *собаку Алкивиада?*

НЕРОН. Ах, тетя, *чудная собака!* Ей отрубили хвост и выкрасили в зеленую краску. Все только о ней и говорили и толпы за ней бегали. Чудно!

ЛЕПИДА. Что за глупости, Пертинакс, ты забиваешь в голову ребенка? <...>

ПЕРТИНАКС. Простите, хозяйка, о *собаке* там упомянуто мельком. Нерон сам запомнил, - я не виноват. <...> Я вас предупреждал, я танцмейстер.

<Курсив мой. — Л. П.>

До наших дней эта анекдотическая собака дошла благодаря «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха («Алкивиад», 9), кстати, созданным после смерти Нерона:

У Алкивиада была собака, <...> которая обошла ему в семьдесят мин, и он приказал обрубить ей хвост, служивший животному главным украшением. Друзья <...> рассказывали Алкивиаду, что все жалеют собаку и бранят хозяина, но тот лишь улыбнулся в ответ и сказал: «Что ж, все складывается так, как я хочу. А хочу я, чтобы афиняне болтали именно об этом, — иначе как бы они не сказали обо мне чего-нибудь похуже!» (перевод С. П. Маркиша).¹⁹

В сознании кузминского Нерона собака Алкивиада — отнюдь не повод для пересуд. Благодаря отрубленному хвосту и — отсутствовавшей у Плутарха — зеленой краске она дорастает до арт-объекта: диковинки, собирающей вокруг себя толпы любопытных.

Поскольку «Смерть Нерона» — мультикультурная / политемпоральная пьеса, к собаке Алкивиада как арт-объекту вполне приложим эпитет «модернистский». Кузмин следил за кубофутуристами, которые иной раз шокировали публику, приходя на свои выступления с лицами, раскрашенными краской. Маяковский к тому же облачался в знаменитую желтую кофту. Кузмин при создании мизансцены с собакой Алкивиада мог держать в голове Маяковского, с которым водил дружбу в революционном Петрограде 1917–1918 годов, и в силу других обстоятельств. Тот был автором стихотворения «Как я сделался собакой»,²⁰ собачником в жизни и *Щеном* — для Лили Брик.

Так или иначе, кузминский Нерон в свои 8 лет жаждет славы вроде той, что удостоилась собака Алкивиада. Во взрослом возрасте он ее получает — выступая в цирке как поющий император, т. е. тоже диковинка.

В I.3 служанка Пудентилла отпускает рискованное замечание о ранней сексуализированности Нерона. Одно, «Лет через семь так будешь всех с ума сводить», мальчик понимает буквально (это комический момент), а его наивная реакция содержит отсылку к собакам: «Я боюсь сумасшедших: *на них собаки лают*» <курсив мой. — Л. П.>. Прокомментировать это место можно так: Нерон вошел в историю как «безумный римский император», и Кузмин подготавливает эксцессы его правления, которые в «Смерти Нерона» отражены ярко, но далеко не в полном объеме, вот такими намеками. Сумасшедшим в «Смерти Нерона» то и дело объявляют Павла Лукина. А о том, лают ли на него собаки, у нас будет повод поговорить в разделе 6.2.

В картине I.5, представляющей собой диалог подростка Нерона с Пертинаксом, собака как тема для обсуждения не возникает. Зато Нерон делится с Пертинаксом своими художественными вкусами, в которых звериность помножена на катастрофизм: «Мне нравится, <...> когда пожары, когда землетрясение — что-нибудь необыкновенное. *Когда тигр терзает девушку*» <курсив мой. — Л. П.>.

Тигр, терзающий девушку, — намек на садистские цирковые аттракционы, в которые Нерон превратил гонения на христиан. Эта легенда, у современных историков не вызывающая большого доверия, гласит, что Нерон сам устроил большой пожар Рима (слово *пожар*, кстати, фигурирует в его только что процитированной реплике; это тоже желанное его сердцу эстетическое переживание), а вину за поджог свалил на христиан. В романе Генрика Сенкевича «*Quo vadis*» пожар, гонения, цирковые представления с христианами, использование тел христиан в качестве факелов для ночного освещения составляют целостный сюжет, венчаемый участием несчастной Лигии, дочери царя племени лигийцев, принявшей христианство, но на свою беду полюбившей язычника Виниция. В цирке на глазах Виниция Лигия выезжает на арену привязанной на спине страшного германского тура. Если бы не ее слуга и постоянный спаситель — великан Урс, который тоже находится на арене, она была бы растерзана, как это уже произошло с другими христианами. В «Смерти Нерона» ни цирковая арена, ни мученичество христиан, ни дикие звери не показаны как таковые. Эта информация, входившая в тогдашний общеобразовательный минимум, оживляется вот такими намеками.

В I.7 Нерон, только что переживший момент любовной близости, набрасывается на Сервилия с руганью — в ответ на то, что тот посмел заговорить о его низком росте:

Дурак! много ты понимаешь, *цапля цыбастая!* Да я велю тебе ноги сломать, голову подпилить, так сам будешь хуже всякой коротышки! <...> Предатель! Тварь! <Курсив мой. — Л. П.>

В этом месте название животного впервые в «Смерти Нерона» становится ругательством.

Редкое прилагательное *цыбастый* позаимствовано Кузминым для нероновой аргументации относительно низкого versus высокого роста из того пассажа «Запечатленного ангела» Николая Лескова, где речь идет о предпочтительности невысоких и крепких женщин «высоким, <...> цыбастым, тоненьким, как сойга»:

У нас в русском настоящем понятии насчет женского сложения соблюдается свой тип <...> Мы длинных цыбов, точно, не уважаем, а любим, чтобы женщина стояла не на долгих ножках, да на крепоньких, чтоб она не путалась, а как шарок всюду каталась и попевала, а цыбастенькая побежит да спотыкнется.²¹

В I.9 Нерона, наконец, ждут благие перемены. Заплаканная от счастья Лепида готовит ритуальный пир, для которого приказывает зарезать свинью. Пока у ее дома возносятся молитвы богам, над головой Нерона пролетает орел, очевидно, символизирующий покровительство со стороны Юпитера.

В такой обстановке протагонист — еще не император и даже не приемный сын Клавдия, которому открыта дорога к власти, — с опережением произносит «августову клятву»: ту, которой исторический Нерон отметил начало своего принципата. В этой клятве обращают на себя внимание и прото-коммунистические обещания, и длинный список свидетелей. Это, во-первых, Лепида, во-вторых, лестница живых существ включая *собаку*, в-третьих, боги, в-четвертых, неживой мир:

Тетья, вы все, небо, *орел*, боги, камни, *собаки*, пыль, воздух. Слушайте, слушайте. Я клянусь. Если милость богов до конца прострется, <...> все будут счастливы; ни одной минуты не пройдет без благодеяний, ни капли крови не прольется, я все отдам, судить я буду милостиво, никто не уйдет от меня с пустыми руками <...> Я всем буду радость, утешение, опора. Само имя Нерон будет звучать как благовестие! <Курсив и подчеркивание мои. — Л. П.>

Собаки в контексте клятвы — отражение детского состояния ума Нерона, и, наряду со свиньей, закалываемой для ритуального пира, предвестие хамства, которым будет отмечено его правление.

В подтекст неронова перечня существ Кузмин издевательски внес мотивы монолога Души мира из «Чайки»: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды, и те, которых нельзя было видеть глазом» и т. д. У Чехова это произведение было написано юным драматургом Константином Трепловым в расчете на возлюбленную — Нину Заречную, которая готовилась пойти в актрисы, и произнесен Ниной с дачной сцены — к неудовольствию собравшейся публики. Согласно Е. Д. Толстой, монолог Души мира пародировал произведения юных декадентов/ символистов включая Константина Бальмонта.²² Где символисты, там, разумеется, и сверхчеловеческие амбиции.

В II.4 самый яркий зоо-образ — обезьяна, копирующая действия людей (подробнее см. в разделе 6.4). А когда в той же картине архитектор рассказывает о плане Золотого дома, то *ручные звери*, разгуливающие по берегу бассейна, мыслятся важной составляющей будущей идиллии.

В II.8 Нерон встречает момент экзистенциального кризиса в кругу друзей и возлюбленных. Мальчик Спор предлагает Нерону разогнать дурное настроение следующими способами: «будем ловить рыбу золотыми сетями, *будем дрессировать собак*» <курсив мой. — Л. П.>. Нерон соглашается: «Твое предложение не затейливо, как ты сам, но имеет свой смысл». Дрессировка собак, которая будет производиться уже за рамками II.8, смотрит в сторону столь любимого Нероном цирка, но также подчеркивает детскость его вкусов.

Пока Нерон ловит рыбу и дрессирует собак, в Остии — портовом городе, снабжающим Рим всем необходимым, — вспыхивает

хлебный бунт. Посвященная этому событию картина П.10 демонстрирует, что правление безумного императора Нерона, который, начав с прото-коммунистических обещаний и налоговых послаблений, кончил тем, что стал отбирать у граждан самое необходимое, повлияло на общее состояние умов. Восставшие обращают свой гнев на власти предержавших: «Опять уменьшили порции! *Собаки!* сами небось *жрут*» <курсив мой. — Л. П.>. Так Нерон из любителя собак скатывается до правителя, достойного собачьих ругательств. Кузмин подчеркивает, что пока люди на улицах города пытаются раздобыть мало-мальское пропитание, Нерон *жрет*, т. е. делает то, что свойственно собакам.

Общий ход картины П.10 определила следующая идеологема: каков правитель, таков и моральный настрой граждан. На протяжении всего действия П Нерон то и дело ругается на кого-то, наносит побои (беременная Пoppея, которая была им трижды ударена в живот, отправляется на тот свет), грозит репрессиями и казнями. Такое же поведение в П.10 позволяет себе толпа. Поскольку Нерон находится не в Остии, т. е. не в поле досягаемости разъяренной толпы, она выбирает козлом отпущения ни в чем не повинного египтянина — хозяина корабля, в ожидании разгрузки мешков с песком, доставленных из Александрии для цирковых представлений, стоящего в порту. Подозревая, что в мешках — продовольствие, толпа атакует корабль, египтянин же то ругается, то молит о пощаде: «Сволочи, *сукины дети*, граждане, товарищи» <курсив мой. — Л. П.>. Придя в еще большую ярость оттого, что на корабле не нашли того, что искали, восставшие бросают египтянина в воду, и тот встречает свою казнь криком. Таким образом, при Нероне — *собаке* — римляне ведут себя как *сукины дети*.

Еще одна «собачья» ассоциация в П.10 скорее всего пройдет незамеченной. Она заключена в новости о том, что двух людей искусства за публично проявленное диссидентство Нерон наказал довольно мягко: «Выслал, так разве это наказание?» Следуя за Светонием, Кузмин называет имена пострадавших, из которых нас будет интересовать «циник Исидор». Продолжая учение Сократа, киники (циники) настаивали на том, что нужно жить естественной жизнью, вне условностей и искусственных установок: как собаки. От собаки, в древне-греческом языке — *κύων*, по одной из версий и произошло

название этого философского направления²³. Не потому ли кузминский Нерон выслал Исидора, а не распорядился его жизнью с той брутальностью, которая была ему свойственна, что был не только собратом своей жертвы по артистическому цеху, но и собачником?

В III.2 Нерон показан в минуты, когда политический кризис, разыгравшийся из-за отложившихся Галлии и Испании, а также мелких бунтов, доходит до своего апогея. Из сената Нерону вот-вот пришлют известие, что он объявлен врагом народа. А пока что его конфронтация с сенатом — это планы мести, причем такой, какая свойственна подросткам. Нерон жаждет умертвить и галлов, осевших в городе Рима, и сенат:

Позвать весь сенат на ужин, in cogroge, и отравить их всех, разом. <...> Поджечь Рим с четырех концов. Выпустить *диких зверей* на улицы. То-то побегут эти дуралии. *Ату его! Ату его!* Перебить всех галлов, что проживают в городе. Всех: женщин, стариков, младенцев! Бей всех!! <Курсив мой. — Л. П.>

По чудовищности этот сценарий тотальной мести — «Бей всех!!», вобрал в себя не только преступления, совершенные Нероном легенды. К истреблению определенной расовой прослойки города Рима и римскому пожару Кузминым добавлено избиение младенцев в духе царя Ирода (Мтф., 2:16). Как автор этого рукотворного апокалипсиса, Нерон предстает Антихристом. Эта ассоциация возникает потому, что *Антихристом* Нерона уже успела назвать Актея (Акте), христианка и возлюбленная героя, в II.8.

Поскольку Нерон — это «художник» на троне, он артистически вживается в то, что говорит. Его планы мести сенату, галлам, всем, принимают подлинное цирковые масштабы. Тут и пожар, тут и аттракционы с дикими зверями, готовыми растерзать людей. Просыпается в Нероне также любитель собак. Преследование сограждан, которое он себе нафантазировал, оформляется им в виде охоты на зверя. Нерон даже начинает кричать, кстати, очень по-русски, «Ату его! Ату его!», как если бы, находясь на псовой охоте, он науськивал собачью свору на дикого зверя и вместе с ней мчался на несчастную жертву.

В конце III.2 низложенный сенатом Нерон торопится сесть на лошадь, чтобы побыстрее скрыться от преследования. В III.4 он проделывает часть пути верхом, а дальше до недостроенной виллы

Фаона добирается пешком. В III.6 внутри виллы он произносит свой предсмертный монолог — с еще более развернутым зоо-рядом, нежели тот, что в I.9 упоминал в своей клятве:

Я всегда искал голого человека, потому любил я катастрофические случаи, думая, что тогда менее всего, без примеси, без условности проявляются простейшие человеческие чувства. И что же? эти чувства — не более, как *чувства животного, собаки, кошки, кролика, курицы, воробья, льва*, если хочешь. Гордиться нечем. Нерон — такой же, как и все. <Курсив мой. — Л. П.>

Неужели Нерон дозрел до того, чтобы почувствовать себя не сверх-, а просто человеком? Если всмотреться в его монолог, то окажется, что нет. Во-первых, у перечня *животное, собака... лев* есть подтекст: цитировавшийся выше монолог Души мира «Люди, львы, орлы и куро-патки...». Соответственно, Нерон и открывает в себе человеческое начало, и закрывает его, ибо оперирует тем звериным репертуаром, к которому прибегает сверхчеловек, в случае «Чайки» — Душа мира. Во-вторых, Нерон ставит знак равенства между чувствами человека и животного. И в-третьих, человек, которого он ассоциирует с собой, — *голый*, т. е. природный, находящийся внутри зоологической лестницы живых существ.

В I.7 по адресу Сервилия Нерон произнес ругательство: *тварь*. Сейчас, в III.6, слово *тварь* — но не в ругательном, а нейтральном значении, для обозначения как человека, так и любого живого существа, — применимо и к нему самому. Он — тварь, проходящая разные стадии развития, но так и не вылупившаяся в человека.

6.2. ПАВЕЛ ЛУКИН, ИЛИ CAVE CANEM

Раскопки 1824 года, производившиеся в Помпеях в так называемом Доме трагического поэта, открыли напольную мозаику с изображением изготовившейся к нападению собаки и надписью «*save canem*» — берегись собаки. А в «Сатириконе» Петрония имеется целая сценка на ту же тему: персонаж упал, засмотревшись на нарисованную у каморки привратника «огромную цепную собаку»,

над которой «большими квадратными буквами <было> написано: Берегись собаки».²⁴

Павел в сущности так и поступает — остерегается собак и не поддается на то особачивание, с которым в действии П к нему подступает то Иволгина, сдающая ему угол, то Марья Петровна Рублева, в которую он без памяти влюблен и которая станет его женой.

В действии П описывается тяжелая саратовская юность протагониста, сопоставимая с тяжелыми юными годами Нерона, тоже проведенными в провинции. Но в отличие от Нерона Павел не желает ассоциироваться с собаками. Тяжелые, порой невыносимые обстоятельства он переживает с подлинно человеческим достоинством.

В П.3 Павла третирует его саратовская домохозяйка с достоевской фамилией Иволгина.²⁵ Поскольку Павел оказывает ей словесное сопротивление, выходит скандал — очень мещанский и очень в духе Достоевского:

ИВОЛГИНА. Это ты мне? *щенок сопливый*.

ПАВЕЛ. *Щенят сопливых* не бывает.

ИВОЛГИНА. Посмотришь в зеркало, так и увидишь, *бывают ли*.

ПАВЕЛ. Но это же совершенные глупости.

<Курсив мой. — Л. П.>

В содержательном отношении *щенок сопливый* — ругательство, подчеркивающее незрелость адресата, и Павел справедливо отказывается принимать его на свой счет.

Есть у *щенка сопливого* и другой аспект: языковой. Благодаря этой русской идиоме мещанский говорок Иволгиной смыкается с мещанским говорком Лепиды, которой принадлежало другое собачье присловье: «с собаками не сыщешь» <курсив мой. — Л. П.>. Иволгина, правда, в отличие от заботливой Лепиды — псевдоматеринская фигура, что хорошо видно по разбираемой мизансцене. Подводит Иволгину и ее фамилия — от *иволги*, делающую эту героиню скорее зоо-экспонатом нежели полноценным человеком.

В связи с П.3 стоит отметить также числовой символизм, достойный «Божественной комедии». У Данте песни трех кантик, носящие один и тот же номер, вступают в смысловую переключку, так что «Комедию» можно читать не только по горизонтали, но и по вер-

тикали. Что касается «Смерти Нерона», то «современной» картине П.3, в которой выведен Павел в наиболее молодом, как бы щенячем, возрасте, соответствует «античная» картина I.3, в которой Нерон — тоже в предельном молодом возрасте, — увлечен собакой Алкивиада, но с опаской относится к лающим собакам.

В П.5 Павла — по-прежнему бедного и несчастного юношу — ждет знакомство с обожаемой Мари. Героиня въезжает на сцену верхом, чем сразу подчеркивается неравенство персонажей. Будучи вице-губернаторской дочерью и к тому же красавицей, по улицам Саратова героиня, как следует из П.3, совершает прогулки не иначе, как с кавалькадой поклонников. Павел — безлошадный обожатель Мари, — в разговоре с ней называет ее поклонников словом из собачьего репертуара — *сворой*. Ему приятнее представлять Мари одной — в Швейцарии на идиллическом фоне с пасущимися *коровами*. Кстати, в «античной» картине П.4 такой же воображаемой идиллией предстает будущий Золотой дом, где разгуливают *ручные звери*.

В мизансцене, открывающей П.5, Павел выступает спасителем Мари — собственно, так и происходит их знакомство:

/Быстро въезжает Мари верхом/.

МАРИ. Задержите, прошу вас, лошадь.

/Павел останавливает. Помогает Мари соскочить
и идет привязать лошадь/.

Пускай постоит. Она испугалась поезда. Хорошая лошадь, но недавно из имения. Благодарю вас. <...> Она бы занесла меня в реку.

Но тут же персонажи меняются ролями — Мари вовлекает Павла в садо-мазохистские, в сущности, демаскулинизирующие игры, при этом действуя в точности как лошадь, чуть не занесшая ее в Волгу, и как Нерон, дрессирующий собак в П.8:

МАРИ. Достаньте мне хлыст.

/Кидает хлыст в воду, Павел бросается с обрыва/.

Браво, браво. Нет, нет, не руками. *Зубами, как пудель. Какой вы смешной.* <...>

ПАВЕЛ /весь мокрый с хлыстом в зубах/

МАРИ. Фу, какой вы мокрый. Не подходите ко мне. Положите хлыст на траву, оботрите. Я сама возьму.

Мари награждает Павла поцелуем, ошибочно полагая, что это приключение тут же забудется.

Пудель, в П.5 — аллегорическое воплощение куртуазного мужского поведения, — дань любимому Кузминым Гофману, а именно «Житейским воззрениям кота Мурра». Там сначала возникает идея пуделя — как правильного (в отличие от кота) домашнего питомца, готового нести за хозяином перчатки, кисет, трубку.²⁶ А дальше в сюжете появляется пудель по имени Понто — приятель кота Мурра. В какой-то момент герои обсуждают несходство своих жизненных установок:

Мог ли я, научившись <...> изъясняться на пуделином языке, не поведать другу Понто о <...> своих творениях? <...> Вместо того чтобы восхищаться моими познаниями, он заявил, что не понимает, как это мне пришло в голову предаваться подобным занятиям; он же, если уж говорить об *искусстве*, довольствуется тем, что прыгает через *палку* и *таскает из воды* фуражку хозяина. А науки <...> могут <...> испортить аппетит (пер. Д. Каравкиной, В. Гриба).²⁷ <Курсив мой. — Л. П.>

Конец дружбы наступает, когда Понто предает Мурра. Схватив в зубы рукопись, написанную его кошачьей лапой, Понто уносится с ней к своему хозяину, чтобы тот донес на Мурра его хозяину — Крейслеру. Кузминский Павел, которому Мари отвела при себе роль пуделя, выполняет ее команды в точности по Гофману. Правда, позволяет он себе и мягкий протест: «Я не сержусь, Вам самим будет стыдно, когда Вы будете вспоминать об этом случае». Но Мари совсем не стыдно.

В том, что касается линии взрослеющего кота, «Житейские воззрения...» — пародия на роман воспитания «художника» и, среди прочего, на «Поэзию и правду» — мемуар Гете о годах детства и юности. Тем уместнее появление этого подтекста в «Смерти Нерона».

Есть у эпизода с бросанием хлыста и другой «звериный», но одновременно эротический подтекст — «Нана» Эмиля Золя. В главе XIII заглавная героиня этого романа стала играть с графом Мюффа в разные зоо-игры — то в медведя, то в лошадь, то в собаку. Как-то взяв на себя роль послушной собаки по имени «Цезарь» Мюффа охотно принес Нана в зубах брошенный ею с этой целью надушенный платок.

В II.5 вслед за мотивом непослушной лошади, собачьей образностью и воображаемой коровой раздаётся кукование кукушки. Оно отвлекает на себя внимание Мари. Вместо того, чтобы слушать признания Павла в любви, героиня подсчитывает, сколько лет ей нагадает кукушка. Прогноз сбудется в III.5 — между знакомством с Павлом и самоубийством Мари проживет нагаданные ей 7 лет. Но для II.5 важнее другое. Мари наносит Павлу двойное оскорбление — как мужчине и как человеку. Говоря о последнем, объяснениям Павла, т. е. речи человека, она предпочитает «ку-ку», издаваемыми птицей, т. е. существом из зоо-мира.

В II.7 Павел неожиданно становится наследником громадного отцовского состояния. Иволгина, еще недавно дразнившая его *щенком сопливым*, с хамского/ мещанского обхождения, которое позволяла себе с ним — маленьким человеком, переходит на подобострастное: «*Полкана-то* надо запереть. Намедни Павел Андреевич говорил: “Что за *противная дворяга*”» <курсив мой. — Л. П.> В II.9 Мари тоже идет на попятную — обручается с Павлом.

В II.7 собака из жизни Павла устранена по сугубо прагматическим соображениям: Иволгина старается изо всех сил быть милой и заботливой, поскольку рассчитывает на денежное вознаграждение со стороны Павла. Но эта попытка не имеет шансов на успех. Вступление Павла в право наследования, а также пойманный на казнокрадстве отец Мари, позволяют ему повторно выступить спасителем Мари — и, на сей раз, получить героиню в жены.

Иволгина пытается помешать Павлу покрыть растрату отца Мари из только что унаследованных денег. В ее голове рождается план — заявить в полицию, добиться ареста Павла и его последующей отправки в сумасшедший дом. Вспомним в этой связи реплику 8-летнего Нерона: «Я боюсь сумасшедших: на них собаки лают». В II.7 сумасшествие и собака — два мотива, которые хотя и встреча-

ются в речах одного персонажа, но, по счастью, разведены. Павел, не желающий ассоциироваться с собаками, победил.

Дворняга Полкан появляется в репликах о судьбе Павла как тонкий авторский намек на незаконнорожденность героя. Будучи сыном богача, он родился вне брака, а детство и юность провел при капризной, взбалмошной матери-одиночке, препятствовавшей его знакомству с отцом. Но отцовский капитал сотворил чудо: саратовцы, особенно Иволгина, более не склонны обращаться с Павлом как с дворнягой / бастардом.

6.3. ИМПЕРАТОР НЕРОН И ЧИСЛО ЗВЕРЯ

Попробую теперь объяснить, почему в «Смерти Нерона» поверх биографии Нерона выложен звериный и — уже — собачий орнамент. С этой целью заглянем в картину II.8 — ту, в которой заходит речь о дрессировке собак. Там Нерон и Актея обсуждают явление Иисуса Христа. На слова Нерона, что он распял бы Христа еще раз, поскольку тот воскрешал умерших, и, значит, составлял конкуренцию ему, правителю-сверхчеловеку, Актея, не сдерживаясь, выкрикивает: «Антихрист! Антихрист!» В следующей «античной» картине — II.10, старик призывает народ не взаимодействовать с государством, потому что «все это печать антихристов».

Антихрист — слово из Нового Завета, означающее противника Иисуса Христа, выдающего себя за Мессию. В эсхатологическом «Откровении Иоанна», также входящего в Новый Завет, вдобавок к Антихристу появляется число зверя — 666 (вариант: 616). Это число ученые-библеисты XIX века дешифровали как скрывающееся в себе фразу «император Нерон». Высказывались и другие догадки относительно 666. Одну, прогностическую — зверь как предсказанный «Откровением Иоанна» император Наполеон, — Толстой использовал в «Войне и мире»: там в такого рода вычислениях упражняется Пьер Безухов, решивший стать убийцей захватившего Москву Наполеона.

Раз уж речь зашла о «Войне и мире», отмечу, что в своем изображении Нерона Кузмин выступает последователем Толстого, не просто разоблачавшего Наполеона, но выставившего его комической фигурой: обычным человеком с большими претензиями и с театральными позами.

Интерпретация числа зверя через Нерона имела сильнейший резонанс. Вот, например, статья Фридриха Энгельса «К истории первоначального христианства», повторяющая вслед за учеными-библеистами их аргументацию:

Христианским в Откровении Иоанна является <...> подчеркивание близкого наступления царства Христа <...>

Объяснением смысла этого предсказания <...> мы обязаны немецкой критике <...> [В]еликая блудница-Вавилон означает Рим, — город на семи холмах <...> О звере, на котором она сидит, в гл. XVII, 9–11, сказано следующее:

«семь голов» (зверя) «суть семь гор, на которых сидит жена, и семь царей; из них пять пали, один есть, а другой еще не пришел, и, когда придет, года не долго ему быть. И зверь, который был и которого нет, есть восьмой и из числа семи и пойдет в погибель».

Здесь зверь означает римское мировое владычество, представляемое последовательно семью императорами, из которых один был смертельно ранен и больше не царствует, но исцелился и возвратится, чтобы в качестве восьмого установить царство богохульства и святотатства. Ему будет дано

«вести войну со святыми и победить их, и поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни у агнца; всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание зверя на правую руку их, или на чело их, и никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его. Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое. Число его 666» (XIII, 7–18).

<...> [К]то же этот римский император, который уже однажды царствовал, был смертельно ранен и исчез, но вернется как восьмой по порядку и будет играть роль *антихриста*[?]

Считая Августа первым по порядку, вторым был Тиберий, третьим — Калигула, четвертым — Клавдий, пятым — *Нерон*, шестым — Гальба. «Пять пали, один есть». То есть

Нерон уже пал, а Гальба существует. Гальба царствовал с 9 июня 68 г. до 15 января 69 года. <...>

Отсюда следует, что наше Откровение было написано в царствование Гальбы. Вероятно, в конце его правления или же, самое позднее, во время трехмесячного (до 15 апреля 69 г.) царствования Отона — «седьмого». Но кто же восьмой, который был и которого нет? Это раскрывает нам число 666.

У семитов <...> было в то время в ходу магическое искусство, которое основывалось на двояком значении букв. Приблизительно за 300 лет до нашей эры древнееврейские буквы стали употребляться также в качестве чисел: а = 1; б = 2 <...> Прорицатели, предсказывавшие с помощью каббалы, подсчитывали сумму цифровых значений букв какого-либо имени и таким путем пытались пророчествовать <...> Это искусство называли греческим словом *gematria*, геометрия. <...>

Именно посредством такой математики возникло <...> число 666. За ним скрывается имя одного из первых пяти римских императоров. Но Ириней в конце второго столетия знал кроме числа 666 еще вариант — 616 <...>. Если искомое решение подойдет одинаково к обоим этим числам, то оно тем самым будет проверено.

Это решение было дано Фердинандом Бенари в Берлине. *Имя это — Нерон.* Число основано на <...> древнееврейском начертании греческих слов *Neron Kaisar*, император Нерон, — слов, которые в виде надписи значились на нероновских монетах, чеканившихся в восточной половине империи. Именно: н(нун) = 50; р(реш) = 200; в(вав) как о = 6; н(нун) = 50; к(коф) = 100; с(самех) = 60; и(йод) = 10; р(реш) = 200; в итоге = 666. Если же мы примем за основу латинское начертание *Nero Caesar*, то отпадает второе нун — 50, и мы получаем 666 — 50 = 616 <...>

Действительно, во времена Гальбы всю Римскую империю охватила внезапная смута. Сам Гальба во главе испанских и галльских легионов двинулся на Рим, чтобы свергнуть Нерона; последний бежал и приказал одному вольноотпущеннику, чтобы он его убил. Но против Гальбы были в заговоре не только преторианцы в Риме, но и военачальники в провинциях; повсюду объявлялись новые претенденты на престол, готовившиеся идти со своими легионами на столицу. Империя <...> была отдана во власть междоусобной войны, ее распад казался близким. Ко всему этому распространился слух, особенно на Востоке, что Нерон не убит, а только ранен, что

он бежал к парфянам и вернется из-за Евфрата с войсками, чтобы начать новое, еще более кровавое и страшное правление. Ахайя и Азия были особенно напуганы этими известиями. И как раз около того времени, когда было, по-видимому, написано Откровение, *появился лже-Нерон* <...> Можно ли удивляться тому, что среди христиан, на которых Нерон предпринял первое серьезное гонение, распространилось мнение, что он вернется как *антихрист* и что его возвращение и неизбежно связанная с этим еще более настойчивая попытка кровавого истребления новой секты явятся предзнаменованием и прологом второго пришествия Христа <...>²⁸ <Курсив мой. — Л. П.>

Показательна также историческая реконструкция правления Нерона Александра Амфитеатрова, вышедшая под громким названием «Зверь из бездны» (в 4-х тт., 1911–1914) <курсив мой. — Л. П.>.

Если суммировать «звериные» сцепления Нерона и Павла Лукина, то станет понятно, зачем Кузмин нажимает на бестиарность Нерона. Этот герой, объявленный Антихристом, как раз и воплощает апокалиптического зверя.²⁹ В свою очередь, Павел, сделавшись апостолом коммунистической утопии, рискует, не подозревая того, угудить в «Звери»-«Антихристы».

Таким образом, собачий / звериный лейтмотив «Смерти Нерона» — точка бифуркации жизненных траекторий Нерона и Павла. По своему психологическому складу и в силу жизненных обстоятельств Павел, не позволяющий себя особачить, — недо-Нерон, недо-сверхчеловек, недо-Третье пришествие. Соответственно, ему открыта возможность второго жизненного старта, тогда как Нерон обречен.

6.4. СЮЖЕТНАЯ ЗОО-РИФМА: ОБЕЗЬЯНА И ПОПУГАЙ

Есть в «Смерти Нерона» две картины, в которых звериная топика не разводит, но, напротив, сводит Павла и Нерона. В обеих на сцену выведено животное — в статусе второстепенного действующего лица.

В I.10, изображая выступление Павла на крыше гостиницы перед толпой пострадавших от теракта и зевак, причем по-эзопов-

ски — как революционный момент, Кузмин предоставляет слово попугаю. Тот выкрикивает то *караул*, то *дурак*, а в конце, видимо, за недостатком слов для происходящего, не вписывающегося ни в какие рамки, шипит.

В свою очередь, в II.4 — изображении одного дня в правлении Нерона, к Нерону заявляется Поппея со свитой и разряженной обезьяной, повторяющей жесты то своей хозяйки, то Нерона. Когда Нерон трижды ударяет беременную Поппею в живот, обезьяна проделывает то же самое со Спором — мальчиком-кастратом, с которым Нерон сыграл шутовскую свадьбу и который стал дублем / заместителем Поппеи.

У попугая и обезьяны имеется то общее, что они копируют людей, за счет чего в двух обсуждаемых картинах происходит сатирическое или даже буффонадно-гротескное снижение протагонистов, упивающихся своей сверхчеловеческой властью. Протагонисты предстают не людьми, но пародией на людей — в том смысле, в каком такой пародией являются попугай и обезьяна. Все это образует между I.10 и II.4 сюжетную зоо-рифму.

Про попугая и обезьяну можно сказать и больше. Это — кривые зеркала для человека. Люди, согласившиеся отразиться в этих зеркалах, рискуют потерять человеческое достоинство и человеческий облик. На такую интерпретацию попугая и обезьяны настраивает инцидент, случившийся в II. 3: Иволгина, издеваясь над Павлом, призывает его взглянуть в зеркало и увидеть свое отражение в виде *щенка сопливого*.

Обезьяна, попугай и особенно *щенок сопливый*, глядящий из зеркала, вступают в ощутимую переключку с той структурной особенностью «Смерти Нерона», которая в разделе 4.3 была названа кривыми зеркалами. Повторю сформулированный там тезис: образ Нерона и образ Павла наставлены друг на друга так, чтобы отражаться друг в друге как в кривых зеркалах. Соответственно, в I.10, II.3 и II.4 этот прием обнажается посредством наведения иконического соответствия между общей структурой «Смерти Нерона» и ее образной системой.

Кривозеркалье, связующее главных героев, в зоо-контексте раскрывается в следующем противопоставлении: человекособака Нерон versus Павел, по лестнице живых существ движущийся от более

низкой собачьей планки к человеку. Но к человеку не как зоологическому виду — случай Нерона в III.6, а тому, который, по слову Горького, точнее, выведенного им в пьесе «На дне» Сатина, — «звучит гордо».

7. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Предпринятый анализ «Смерти Нерона» позволяет сделать предварительный вывод относительно того, насколько это был оригинальный ход внутри русской и мировой традиции изображения собак как людей и людей как собак.³⁰ Кузминскую пьесу можно поставить рядом не только с вышеупомянутыми «Котом Мурром...» и «Вот так я сделался собакой», но также с «Записками сумасшедшего» Гоголя, где последовательно разворачивается тема сумасшествия героя, кстати, писателя — автора дневника; толстовским изображением собак (Карая, Ласки, Бульки и т. д.) и псовой охоты (в «Войне и мире», «Анне Карениной»); наконец, с «Собачьим сердцем» Булгакова, где собачество повенчана с советскостью. У Гоголя сумасшедшему привиделось, что собачки Межди и Фидель общаются между собой на человеческом языке и что тема их почтовой корреспонденции, осуществляемой Полканом (!), — насмешки над ним. А у Булгакова пес Шарик, скрещенный с деклассированным Климом Чугункиным, ненадолго превращается в человека: Полиграфу Полиграфовича Шарикова. Инстинкты героя — эгоцентризм, страсть к разрушению, привычка получать все даром — низко и подло эксплуатируют активисты из коммунистической среды, мишень которых — профессор Преображенский, сначала хозяин пса Шарика, а затем арендодатель Шарикова. Та же команда научает Шарикова азам коммунизма и имени *Энгельс*. Восходя по социальной лестнице, Шариков дорастает до зловещей фигуры человекособаки, олицетворяющей пролетария по-большевистски, который вместо созидания, предписанного ему его классовой принадлежностью, разрушает ту социальную, культурную, гуманистическую среду, в которой только и может протекать человеческое существование. В Шарикове видели также пародию на Маяковского — любителя собак и агитатора за советский строй.³¹ В повести Булгакова соседство с Шариковым ставит под угрозу существование профессора Преображенского, и ему

не остается ничего иного, как прооперировать Шарикова, чтобы он обратился в милого пса.

Вне зависимости от того, был ли Кузмин знаком с «Собачьим сердцем», в СССР попавшим под цензурный запрет, созданный им образ Нерона несомненно принадлежит к породе «шариковых».

¹ Толстой Л. Н. Полное собр. соч. В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 268–269.

² Там же.

³ О влиянии «Идиота» см.: Богомолов Н. А. «Смерть Нерона» в литературных контекстах // Богомолов Н. А. Разыскания в области русской литературы XX века. В 2 т. Т. 2. М., 2021. С. 8–9.

⁴ Кузмин Михаил. Проза. В 12 т. Т. 10. Berkeley, 1997. С. 31–32.

⁵ Римскими цифрами обозначаются действия «Смерти Нерона», а арабскими — картины.

⁶ «Смерть Нерона» здесь и далее цитируется по неавторизованной машинописи, хранящейся в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (ф. 2, оп. 1, д. 4); сокращения расшифровываются, а орфография приводится в соответствие с современными нормами.

⁷ См.: Панова Лада. Зрелый модернизм. Кузмин, Манделъштам, Ахматова и другие. М., 2021. С. 571–605.

⁸ Панова Лада. «Смерть Нерона» Михаила Кузмина как политический театр // Звезда. 2022. № 10. С. 227–243.

⁹ Cheron George. Drama of Mixail Kuzmin. Thesis (Ph.D.). UCLA, Slavic Languages and Literatures, 1982. P. 240–241

¹⁰ Ibid.

¹¹ Лихачев Иван. О Кузмине // Звезда. 2014. № 9. С. 161.

¹² Cheron George. Drama of Mixail Kuzmin. P. 241.

¹³ Манделъштам Осип. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 358.

¹⁴ Кузмин Михаил. Жизнь подо льдом. (Дневник 1929 года) / Публ., предисл. и коммент. С. В. Шумихина // Наше наследие. 2010. № 93/94. С. 89–91.

¹⁵ См.: Панова Л. Г. «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. СПб., 2012. С. 116–122.

¹⁶ См.: Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. München, 1977. С. 737–741.

¹⁷ Кузмин Михаил. Жизнь подо льдом. (Дневник 1929 года). С. 97, но с же на месте пса. Я благодарю Ирину Кравцову, любезно предоставившую мне выверенную цитату из тома дневников Кузмина за 1917–1924 гг. (подг. текста С. В. Шумихина, К. В. Яковлевой и Н. А. Богомолова), готовящегося к выходу в Издательстве Ивана Лимбаха.

¹⁸ Ср.: «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим замечательным странам», «Приключения Эме Лебефа» и «Ванину родинку».

¹⁹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 248.

²⁰ О собачьих архетипах и интертекстах этого стихотворения см. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других

толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 186–203.

²¹ Лесков Н. С. Собр. соч. В 11 т. Т. 4. М., 1957. С. 332.

²² См. Толстая Елена. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1800–начале 1890-х годов. М., 2002. С. 249–287.

²³ Собачья киника Мениппа обыгрывается Лукианом в «Разговорах в царстве мертвых», особенно в диалоге 21: Мениппа заявляет Керберу, что оба они — собаки, и между ними устанавливается взаимопонимание.

²⁴ Цит. по: *Петроний Арбитр*. Сатириконт. Перевод / Под ред. Б. И. Ярхо. М.; Л., 1924. С. 75.

²⁵ См.: Богомолов Н. А. «Смерть Нерона» в литературных контекстах. С. 7–8.

²⁶ Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 58.

²⁷ Там же. С. 89.

²⁸ Цит. по: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1962. С. 486–488.

²⁹ Ср.: «Римские чудеса» — более раннее произведение Кузмина на античные и одновременно раннехристианские темы. Там Симона, прибывшего в Рим, его спутница — Рыжая, возможно, воплощение Софии, войдя в состояние транса, называет Антихристом и зверем предреченным.

³⁰ Вывод этот потому предварительный, что во внимание были приняты только две, но зато ставшие классикой, работы: *Смирнов И. П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»); *Ziolkowski Theodore*. Talking Dogs: The Caninization of Literature // *Ziolkowski Theodore*. Varieties of Literary Thematics. Princeton, NJ, 1983. P. 86–122. Во второй работе рассматривались «Записки сумасшедшего» и «Собачье сердца», существенные для раздела 7 этой статьи.

³¹ *Zholkovsky Alexander*. Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford, 1994. P. 183.